

¿OVNIs RENACENTISTAS O RENACIMIENTO DE LOS OVNIs? [1]

Jorge R. Bermúdez

Escritor y crítico de arte.

Profesor de Arte y Comunicación
de la Universidad de La Habana.

En 1600, Giordano Bruno fue quemado vivo por la Santa Inquisición. Murió sin retractarse de sus ideas: la infinitud de mundos existentes, el movimiento perpetuo de estos mundos y la existencia de vida inteligente en ellos. Cuatro siglos después, el *dossier* de avistamientos de OVNIs (Objeto Volante No Identificado) y contactos con seres extraterrestres ha crecido inconmensurablemente, en particular, después de la Segunda Guerra Mundial. Las causas: la revolución científico-técnica y la llamada Guerra Fría (1946-1989). La primera, se relaciona con el desarrollo experimentado por los medios de comunicación de masas y las tecnologías de punta aplicadas a este campo; la segunda, con la carrera espacial y su relación directa con la industria armamentista de las superpotencias, amén del espionaje más sofisticado y la necesidad de detectar al enemigo. Los efectos de ambas causas, son de todos sabido. Los principales, en lo que atañe a nuestro tema: la conquista del espacio intergaláctico, la búsqueda de vida inteligente y posible contacto con ella.

La edad moderna de los OVNIs se inició el 24 de junio de 1947, cuando Kenneth Arnold, piloto y negociante de Idaho, Estados Unidos, observó una formación de objetos brillantes y ovalados, mientras volaba sobre la cadena montañosa Cascade, en el estado de Washington. El incidente fue ampliamente difundido por los medios de comunicación y despertó el interés de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, la que inició una detenida investigación. Un año después, Thomas Mantell, capitán de la Fuerza Aérea, perdió la vida, mientras perseguía lo que identificó como un “OVNI metálico, de gigantesco tamaño”. La recurrencia de los avistamientos no sólo fue en aumento, sino que se intensificó alrededor del mundo. No obstante, los diferentes proyectos creados por la Fuerza Aérea de los Estados Unidos para estudiar los OVNIs, sólo hacían desmentir los hechos, generalizando una visión negativa sobre el fenómeno. Con todo, los avistamientos continuaron; ahora, en instalaciones militares y nucleares altamente secretas. Nuevos aspectos del enigma aparecieron en las décadas de los 70 y de los 80, cuando el rapto de seres humanos apareció en el cuadro. Bajo

hipnosis, los testigos relataban su captura por seres extraños a bordo de naves no menos extrañas. En 1978, el entonces primer ministro de Granada, Eric Gairy, propuso que la ONU se transformara en repositorio de todo documento relacionado con los OVNI, habida cuenta que, ya por esta fecha, 133 países habían reportado avistamientos. Sin embargo, inmediatamente, Estados Unidos bloqueó la propuesta en forma irreversible.



"Tapiz identificado "Magnificar" de la Basílica francesa de Beaune. Observamos otro atípico cuerpo dentro del mismo".

¿Qué ocultaba la inteligencia norteamericana sobre avistamientos de OVNI, contactos con seres extraterrestres y otros hechos afines en todo el mundo? En tanto, el cine, la televisión, las historietas ilustradas, las revistas especializadas y los libros, asumían el tema, para dejar constancia por la imagen y la letra impresa de un nuevo momento de la sensibilidad humana en relación con la posibilidad de que no estamos solos en el Universo. La reflexión, nada descabellada, les recuerda a los más pesimistas que, en los períodos más antiguos de la sociedad humana, el hombre también pensó que estaba solo en relación con otras civilizaciones de su propia especie. Desde la Prehistoria hasta los inicios del Renacimiento, la mayor parte de la población del planeta vivió y murió en un territorio tan pequeño como el más pequeño de nuestros municipios. De suceder en un territorio selvático, desértico o insular, el aislamiento era total. De ahí que todos los pueblos de la Prehistoria y la Antigüedad, por ínfimo que fuera su protagonismo a los efectos de la evolución de la sociedad, tuviera su propia explicación de los orígenes de la vida y del Universo. De ello dan fe las paredes de las cuevas del mundo, tanto como hoy día el libro, la fotografía y el cine nos muestran a diario los nuevos conocimientos atesorados por la ciencia con respecto al espacio intergaláctico. ¿Qué decir entonces cuando estos testimonios parietales, paleolíticos y neolíticos, a veces, distantes entre sí miles de millas, nos representan seres sólo reconocibles a la luz de las imágenes que hoy tenemos de nuestros propios cosmonautas? Las preguntas, por supuesto, abundan, tanto como las hipótesis. Con todo, el esfuerzo no es baldío. Pensemos, por un momento, que así como la sociedad medieval europea, por mediación de leyendas orales y manuscritas, grabados y frescos, preparó síquica y estéticamente al hombre del Renacimiento para enfrentar no

sólo la existencia de otras tierras, sino la de otras civilizaciones allende los mares, la nuestra, desde siempre, pero sobre todo a partir de la segunda posguerra, igualmente nos viene preparando para enfrentar y aceptar la posibilidad de la existencia de vida inteligente extraterrestre. Incluso, no han faltado textos y filmes que, al dar por cierta la existencia de civilizaciones mucho más desarrolladas que la nuestra –ya que son ellos los que nos visitan– han invertido el mensaje: el contacto no se producirá hasta que el hombre no alcance una estatura moral superior.

Pero si las pinturas rupestres y otras formas de representación de la realidad implicadas en el tema, son discutibles desde las posiciones de la naftología [2], en cambio, ¿hasta qué punto lo son los testimonios de la visualidad anterior a la fotografía, que nos ha legado el arte? Una somera relación de obras arquitectónicas, pinturas, relieves, esculturas, mosaicos, textiles y otros objetos visuales que testimonian de posibles visitas de seres extraterrestres en épocas pasadas, desbordaría el espacio físico del máximo de cuartillas exigidas para un artículo de este tipo. Tampoco aspiramos a ello. Pero sí, a una precisión, que bien puede arrojar mayor luz sobre nuestro objeto de estudio: la mayor parte de estas obras que hoy llenan los museos del mundo, las salas de los coleccionistas y hasta marcan los más afamados periplos turísticos, no fueron concebidas como piezas de arte “puro” por sus respectivas civilizaciones de origen, sino como medios de comunicación. Sólo que, al pasar el tiempo, pasó también la función y el mensaje que justificaron la hechura del medio en cuestión (entiéndase pintura, relieve, escultura, etcétera), quedando este en su más impoluta belleza. Desde la más remota antigüedad existieron medios de comunicación (los diferentes sistemas escriturales, es prueba de ello). En consecuencia, lo privativo de la modernidad no son los medios de comunicación, sino los medios de comunicación *de masas*. Antes de la invención de la imprenta (1450-1455): primer sistema de impresión y reproducción de mensajes en serie, la generalización de los mensajes escriturales y visuales se hacía por procedimiento manual. En otros casos, la generalización del mensaje se alcanzaba sobredimensionando la escala, tal y como hoy día, en un acto de masas, colocamos grandes carteles y pancartas. De ahí la recurrencia de estelas, obeliscos, columnas, arcos, etcétera, con información escrita o icónica, o ambas a la vez, grabadas o pintadas, en culturas tan diferentes y distantes entre sí; por ejemplo, la Maya y la Egipticia. Esta “otra función” de una parte nada desdeñable de las obras de arte hechas con anterioridad al Renacimiento, explica su carácter informativo, en tanto receptáculo o soporte de la información a perpetuar. No es extraño, pues, que esta información, cientos o miles de años después, sea referente obligado de esa otra, fotográfica o fílmica, que nos enfrenta a reconocer como cierto lo que hasta el presente la ciencia no puede explicar.

Con el Renacimiento (s. XV d.C.), y a partir de él, se invierten los papeles. La generalidad de la información escrita e icónica pasa a ser función de las llamadas artes gráficas. Los medios de comunicación, en vísperas de su masificación, se manifiestan por el impreso: libros, periódicos, álbumes de vistas (grabados), etcétera. En tanto, el artista se desliga del artesano, a requerimiento de la especialización y de una nueva división social del trabajo, para convertirse en creador de un producto artístico basado en la obra única, no seriada, de la que es él, como pintor o escultor, la propia fuente de su mensaje. Este arte (arbitrariamente llamado “mayor”, en oposición a la gráfica, cuya inmediatez informativa y generalización de sus mensajes por vía de la imprenta, la convierte en un “arte menor”), y, en particular, su pintura, volverán sobre la realidad una y otra vez, en aras de una mayor verosimilitud en su plasmación de la realidad objetiva. La búsqueda y la experimentación se hermanan con la belleza. El hombre vuelve a mirarse en la Naturaleza, a ver a Dios en ella (después de diez siglos de arte cristiano medieval), a posar los ángeles sobre el cuidado césped de los palacios de la Toscana. El arte se asume como investigación que pretende fundarse en la ciencia y en alguna medida fundirse con ella, para representar la realidad en su conjunto y en todos sus nexos. De este interés, de este ímpetu, nacerá la perspectiva (la realidad virtual de aquella época), el claroscuro, la perspectiva atmosférica... y los OVNIs. De ahí que, al presentar nuestra breve pero elocuente relación de evidencias ufológicas, tales testimonios pictóricos sean más verosímiles que los de cualquier otro momento de la historia del arte. Por ejemplo, **La adoración de los magos**, uno de los frescos de la capilla de los Scrovegni, de Padua, ejecutado hacia 1303-1305 por el pintor y arquitecto florentino Giotto di Bondone (1266-1337), en sustitución de la estrella de Belén, representa el cometa Halley, que cruzó el cielo en el año 1301. En homenaje al autor de esta pintura "científica", la Agencia Espacial Europea (ESA) dio el nombre de Giotto a su misión de estudio del cometa, en 1986. Si la comentada pintura tomó como pretexto un asunto bíblico para representar con fidelidad el paso del cometa Halley, ¿por qué dudar de aquellas otras representativas de este período del arte, que representan OVNIs? Sólo que, se ha tenido que esperar los primeros testimonios fotográficos y fílmicos sobre “platos voladores”, y la existencia cierta de un número de artefactos construidos por la industria aeroespacial (aviones, cohetes, satélites, trajes antigravedad, etcétera), para que estas obras pictóricas, al igual que otras representativas de períodos más antiguos de la sociedad, develen sus secretos, es decir, su información.



Sección superior de una pintura realizada en 1460 por el artista italiano Filippo Lippi. Algunos la han bautizado como La Maddona del Disco".

Como suele suceder con esta clase de evidencias, que apuntan a la existencia real de objetos fuera de su tiempo (OOPARTs - *Out of Place Artifacts*- en el argot de los investigadores), las preguntas que tales "pruebas" plantean son notablemente superiores a las dudas que resuelven. Entre las pinturas renacentistas más polémicas, generalmente tratadas por todos los textos y autores especializados en el tema, tienen un lugar preferente **La Madonna e San Giovannino**, de Fra Filippo Lippi (1406-1469). Émulo de Fra Angélico, su fama entre los ufólogos no se debe tanto a que su pintura anuncia a Boticelli, sino por el objeto lenticular flotante que plasmó sobre el hombro derecho de la Virgen. Para que no quedara duda al respecto, Lippi pintó un anónimo observador que, acompañado de un perro, protege sus ojos con una de sus manos a modo de visera. Resulta sintomático que una pintura que se caracterizaba todavía por un tratamiento irrelevante de los fondos, sobre todo, cuando eran paisajísticos, diera en describir pormenorizadamente una escena que no le aporta nada a la obra desde el punto de vista del asunto y la composición. En cambio, el OVNI está plasmado con una fidelidad tal, que si no fuera porque lo pintó cinco siglos atrás, diríase que lo copió del que fotografió Rudolph Nogora en Deutschlandsberg, Austria, el 23 de mayo de 1971. A Fra Angélico († 1455), maestro de Lippi, se debe otro ejemplo notable. Tal es, el políptico que realizó en 1437, para decorar la capilla de San Nicolás de Bari. El asunto: los milagros atribuidos al santo, y entre éstos el salvamento de un navío a punto de naufragar. Sólo que, San Nicolás se acerca al barco en una especie de esfera resplandeciente, que sobrevuela las aguas. Una precisión: si el OVNI de la pintura de Lippi es resultado de un avistamiento, el de Fra Angélico, en cambio, se inspira en una de las tantas leyendas medievales sobre milagros de santos y apariciones de vírgenes y ángeles. Estas y otras evidencias ufológicas de carácter pictórico, independientemente de lo inobjetable de sus "pruebas" para el conocimiento actual, fueron entonces entendidas como manifestaciones religiosas o divinas. A lo que sin duda también contribuyó un largo período del arte, desde el siglo V al XVII, en el cual fue tan predominante el tema religioso en la pintura, como dominante ésta en la cultura visual de la comunicación de lo establecido. No por casualidad, este es el período en que se genera toda la iconografía religiosa cristiana que ha llegado hasta nuestros días, dejando fijadas las poses, vestiduras, expresiones y atributos por los cuales identificamos un santo de otro. La virgen María, por ejemplo, no viste como hebrea, sino como campesina italiana; en particular, de la Lombardía. Otro tanto sucede con Jesús. El icono por antonomasia del cristianismo, ha cambiando su físico y expresión tantas veces como cambios han operado en la sensibilidad estética de la sociedad occidental, amén de los ocurridos en la Iglesia en relación con su poder y la política internacional. Del Joven Buen Pastor (primera representación de Jesús, de origen griego) hasta el Cristo Guerrillero de la cartelística política cubana, pasando por el airado del románico (la Iglesia militante), el sereno del gótico (la Iglesia triunfante), el asexuado del Renacimiento (el ideal de belleza neoplatónico) o el sensual de la década del 60 del presente siglo (movimiento *hippie*), va un espectro tan amplio de

representaciones como cambios se han producido en la sociedad humana. Pero, démosle a los OVNI lo que es de los OVNI...

De éstos, pues, la amplia muestra de seres "divinos" encerrados en cápsulas ovoides. No es hasta la primavera de 1964, que los estudiosos reparan en los satélites tripulados de los frescos del monasterio de Dechani, situado en Kosovska Metohia, en la antigua Yugoslavia. Los frescos, pintados en el siglo XV, tienen por referente, ni más ni menos, las fotos y filmes del primer viaje de un satélite tripulado, ocurrido en 1961. Cualquiera parecido con la realidad, no es pura coincidencia. Los supuestos dioses vuelan en cápsulas espaciales de un diseño más aerodinámico que el *Sputnik* de Gagarin. Los ángeles, más abajo, cierran los ojos y tapan sus oídos con las manos, para que el estruendo no los aturda. Sobre la tierra, temerosos, consternados, los humanos. Al centro, la figura de Jesús crucificado. Del lado oeste del Adriático, en Italia, en la iglesia de la aldea vinícola de Montalcino, otro *Sputnik*, ahora, excelentemente pintado, con todas las cualidades texturales propia de la pintura del Barroco, se enseña del óleo pintado por el artista sienés Ventura Salimbeni (1567-1613), en 1600. El cuadro, de gran formato y composición axial, presenta dos planos: el divino y el terrenal. En el cielo, o mitad superior del cuadro, están representados Dios Padre, Dios Hijo y el Espíritu Santo, alrededor de una esfera de color azul metal, de la cual parten dos "antenas", que son asidas por Dios Padre e Hijo, respectivamente, como si las estuvieran orientando. En la mitad inferior del cuadro o plano terrenal, un grupo de personalidades eclesásticas está sumido en el estudio y la reflexión, excepto una (presumiblemente, el papa Clemente VIII), que mira hacia lo alto, al roce del pico de una paloma semi-transparente, coincidiendo su mirada con la del "ojo" de la lente que porta en su extremo inferior el presunto satélite. Esta segunda paloma da la impresión de ser "retransmitida" por la esfera azul, que toma su imagen de la parte superior del cuadro, en la cual se representa al Espíritu Santo "original" entre sus dos estilizadas antenas. Para muchos estudiosos, la esfera de Salimbeni, no es otra cosa que el globo terráqueo; el "ojo", la Luna orbitando alrededor del planeta, al igual que lo hace el Sol –del mismo tamaño que la Luna–, el cual puede verse justo en el centro superior de la esfera, entre las dos "antenas". En consecuencia, el artista plasmó el modelo geocéntrico del Cosmos que, en aquella época, defendía la Iglesia Católica contra las teorías de Copérnico y Galileo Galilei. Pero, ¿por qué un artista de comienzos del siglo XVII fue capaz de reproducir un objeto extraordinariamente similar a un moderno satélite de comunicaciones; por demás, tan infrecuente ya en nuestra época como lo puede ser un satélite *Sputnik* o *Vanguard*? Otra interrogante nos abre la paloma como símbolo del Espíritu Santo. ¿Por qué media esta ave entre Dios y el Hijo del Hombre? ¿Es acaso una metáfora de una desconocida tecnología o ciencia que parece transmitir mensajes del reino celestial al terrenal? La metáfora, como figura retórica, tiene la capacidad de interpretar y enriquecer aspectos de la realidad sensible a los que nuestros sentidos no les son dados aprehender ni expresar de forma objetiva. Pongamos por caso el mito de Quetzalcoátl, cuyo significado es

Serpiente Emplumada. En el lenguaje metafórico de los pueblos precolombinos de Mesoamérica, ¿qué puede haber más parecido a un hombre que se eleva en un objeto volante hacia el espacio, que una *serpiente* (forma + movimiento) *emplumada* (función = volar)? Pero, además, la vida y prédica de Quetzalcoátl, en una sociedad sustentada en las guerras de conquista y los sacrificios humanos, es la más parecida a la de Jesús. Al partir, prometió volver. Su cuerpo, convertido en hoguera, se elevó al infinito, identificándose desde entonces esta leyenda con el origen de Venus o Lucero del Alba. En sus "misiones", ¿se trasladaban estos dioses en OVNI's? A propósito, a una de las culturas "redimidas" por Quetzalcoátl, la Maya, pertenece, entre otros muchos enigmas, el que más crédito le ofrece a los ufólogos y a los que no lo son: la lápida funeraria de Palenque. Mucho se ha escrito y hablado sobre esta lápida, desde que, en 1949, el arqueólogo cubano-mexicano Alberto Ruz Lhuillier demostró con este descubrimiento, que las pirámides mesoamericanas también tenían la función de tumbas. La lápida en cuestión, de 3,80 metros de largo por 2,20 de ancho y 25 centímetros de espesor, y 5 toneladas de peso, está ornada por un bajorrelieve, que representa, ni más ni menos, un supuesto astronauta a los mandos de su cápsula espacial. La polémica se desató, sobre todo, a partir de 1966, con el artículo **Astronauta de Palenque**, de los escritores paracientíficos Guy Tarade y André Millou. Todo tipo de especulaciones cayeron inmediatamente sobre el simbolismo de la losa. Con la vaguedad característica de la arqueología, cada autor la interpretó a su modo. Y aunque algunos de los símbolos o glifos que aparecen en la lápida han sido hallados en otros monumentos mayas, y el estilo de la talla responde a las características del arte de este período (segunda mitad del siglo VII d. C.), a saber, el *horror vacui*, la carga ornamental y simbólica del dibujo, y el perfecto tratamiento anatómico del supuesto astronauta (representado como un maya), en cambio, sorprende el realismo de su postura en relación con su accionar sobre un supuesto tablero de mando y los pedales de control, amén de la atención propia de todo aquel que conduce un vehículo a alta velocidad. ¿Qué conduce, pues, este maya, en una representación característica de un arte en el cual es inexistente la plasmación de cualquier tipo de vehículo? Cultura, por demás, cuyo glifo o signo de la velocidad tiene la forma de una propela o hélice, a pesar de que no tiene ninguno para la rueda. Por último, en la década del 70, fue identificado el cuerpo que yacía bajo la lápida. Para los expertos que interpretaron algunas de las inscripciones de la pirámide, se trataría de Pacal (literalmente: "mano-escudo"), hijo de Zac Kuc y que ascendió al trono con sólo 12 años. Asimismo, estas inscripciones consignan que Pacal habría muerto a los 80 años, en el 683. Sin embargo, el supuesto esqueleto de Pacal, de estatura muy superior a la media maya, corresponde a un hombre de 40 años. Así, pues, si el cuerpo del "astronauta de Palenque" no es el del caudillo Pacal, ¿quién está enterrado en el Templo de las Inscripciones?



El Renacimiento fue una época de profunda creatividad en la pintura europea. Los OVNI's parecen no estar ausentes dentro del ámbito cultural de aquellos tiempos".

De vuelta a Europa -¿en un OVNI?-, sorprende el cuadro del pintor holandés Bert Van Gelder, que fuera reproducido por la publicación francesa **Lumières dans la Nuit**, de julio-agosto de 1987. Discípulo de Rembrandt Van Rijn (1606-1669), Van Gelder se dedicó al tema religioso, el cual abordó desde un punto de vista muy personal, evidenciando la impronta del maestro en su tratamiento de la luz dorada. De estas obras, tiene un particular interés la que representa el bautismo de Jesús. Primero, porque Jesús no se bautiza en las aguas del Jordán, sino en el fondo de un barranco que da a una colina; segundo, porque en lugar de la paloma (símbolo del Espíritu Santo), se observa, en el margen superior del lienzo, un disco de grandes dimensiones del que salen cuatro haces de luz que se proyectan sobre Juan el Bautista y Jesús de Nazaret. Los haces de luz bien se avienen al interés del pintor por seguir los pasos de Rembrandt, los cuales le dan una luminosidad irreal a la escena, a la vez, que la hace más barroca por el socorrido recurso del claroscuro. ¿Por qué uno de los pasajes bíblicos más diáfanos desde el punto de vista de la tradición oral que lo informa, fue tan libremente interpretado, así como relacionado con una experiencia ufológica? El 6 de julio de 1967, en Estrasburgo, Francia, una familia tuvo oportunidad de ver el paso de varios objetos. Uno de ellos, en forma de disco, se acercó en silencio a la casa de campo de los testigos, quedándose estático a pocos metros del lugar. Del centro mismo del objeto partieron tres haces de luz sólida. Luego se retiró. El mencionado relato es uno más en la ya larga lista de avistamientos; pero, en 1710, ¿qué fotografía, filme o video, inspiró a este pintor a representar de forma tan particular el bautismo de Jesús? Así, también, tantos otros, cuyas representaciones pictóricas, escultóricas y gráficas son antecedentes obligados de los actuales documentos visuales relativos a los OVNI's. Ante tales preguntas, cabe otra más desconcertante: si aquellos objetos volantes son idénticos a los actuales, entonces, ¿el desarrollo científico y tecnológico de la civilización que los concibió se detuvo? ¿Ante qué fenómeno nos encontramos? ¿Ante OVNI's renacentistas o un nuevo renacimiento de los OVNI's? Llegados a este punto, no menos podemos recordar la **Mona Lisa** de Leonardo da Vinci (1452-1519), y ese paisaje que le sirve de fondo, más propio del primer filme de **Flash Gordon** que de los suaves valles de la campiña toscana. ¿Quizás, detrás de la fornida dama, Leonardo ocultó el aterrizaje del OVNI que la pintura de Lippi develó? ¿Será esta la causa de la enigmática sonrisa con que el pintor la inmortalizó? Pero, dejemos todo

así... y que el siguiente poema nos aligere la carga de tamañas preguntas, permitiéndonos, una vez más, soñar...

EL PRIMERO [3]

No quiso dormirse
Sobre la mesa de proyectos,
Y buscó la terraza, el horizonte,
El aire lejos de las hojas.

Alta y tranquila, la noche,
Sin una sola barca,
Derramaba su silencio.
Se echó gotas para la coriza,
Y elegido, ascendió
Con su equipaje de arenas.

La ciudad lo despidió
Desde las frágiles torres del alba.
La luz se hizo al infinito.

Y sin testigo quedó Halley,
Con su pata coja,
Ladrándole a la mañana.

E-Mail: pmsubirats@cubarte.cult.cu

Bibliografía

- Roberto Cappelli, *¿Un "explorer" in paradiso?*, en *Clypeus*, Año IX, n. 1, abril de 1972.
- Umberto Cordier, *Dizionario dell'Italia Misteriosa*, Sugarco Edizioni, Milán, 1991.
- Varios, *Enciclopedia Más Allá de los OVNI*s, tomo 4, Heptada Ediciones, Madrid, 1992.
- Erich von Daniken, *Recuerdos del futuro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1971.
- Varios, *Más allá de la ciencia*, n. 10, septiembre de 1994.

